
Les « musulmans » dans quelques narrations chevaleresques italiennes des XIV^e et XV^e siècles : entre persistances et changements

I «Musulmani» in alcune narrazioni cavalleresche italiane del XIV e del XV secolo: persistenze e cambiamenti

The “Muslims” in Some Italian Chivalric Fictions of the 14th and the 15th Centuries: Persistence and Change

Patrizia De Capitani



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/2644>

DOI : 10.4000/cei.2644

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 5 novembre 2015

Pagination : 55-84

ISBN : 978-2-84310-308-7

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Patrizia De Capitani, « Les « musulmans » dans quelques narrations chevaleresques italiennes des XIV^e et XV^e siècles : entre persistances et changements », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/2644> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.2644>

© ELLUG

LES « MUSULMANS » DANS QUELQUES NARRATIONS CHEVALERESQUES ITALIENNES DES XIV^e ET XV^e SIÈCLES : ENTRE PERSISTANCES ET CHANGEMENTS

Patrizia De Capitani
Université Grenoble Alpes

La figure du musulman dans les épopées romanes du XII^e au XIV^e siècle a fait l'objet d'importantes études. Paul Bancourt, par exemple, dans sa thèse soutenue en 1982, s'est attaqué aux rapports entre la représentation littéraire du musulman dans les chansons de geste et l'histoire¹. Il essayait ainsi d'apporter une réponse à l'article de Meredith-Jones qui voyait dans les musulmans des épopées carolingiennes du Moyen Âge le pur et simple portrait inversé du guerrier chrétien². Bien que notre recherche parte des résultats de ces deux œuvres fondamentales, elle s'en écarte en se plaçant avant tout dans une perspective chronologique et évolutive déterminée par le choix du corpus. Tout en étant beaucoup plus limité, cela va sans dire, que celui analysé par Bancourt et Meredith-Jones, le nôtre ne comprend que des œuvres produites dans la péninsule italienne entre la première moitié du XIV^e siècle et la fin du XV^e. Cette période, qui enregistre la profonde mutation et le déclin de la chanson de geste française³, voit fleurir en Italie une riche production épique et chevaleresque à l'intention d'un public qui n'est plus seulement exclusivement aristocratique, mais qui est aussi d'origine bourgeoise et populaire. Ce nouvel élément sociologique va de pair avec la dimension géographique et locale qui revêt toujours un certain relief dans le monde italien.

1. P. Bancourt, *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du Roi*, Aix-en-Provence Marseille, Diffusion J. Laffitte, 1982, 2 vol. Sur la chanson de geste, voir F. Suard, *La chanson de geste*, Paris, PUF, « Que sais-je ? » (2808), 1993, p. 29.

2. C. Meredith-Jones, « The Conventional Saracen of the Songs of Geste », *Speculum*, vol. 17, n° 2, 1942, p. 201-225.

3. C. Roussel, « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 12, 2005, p. 15-28, <<http://crm.revues.org/2172>>.

En Italie, la production épique du ^{xiv}^e siècle connaît un essor notable surtout dans une aire géographique comprise entre Venise, Vérone, Trévise, Vicence et Padoue. Il s'agit d'une production écrite en franco-italien, une langue mixte issue du mélange entre le vulgaire de la région et la langue d'oïl⁴. Parmi les documents littéraires les plus représentatifs de cette saison il y a des poèmes épiques en vers de dix et douze syllabes disposés en strophes de longueur irrégulière comparables aux laisses de la *Chanson de Roland*. De cette production franco-italienne — sur laquelle vient d'être réalisée une mise au point⁵ — nous considérons l'*Entrée d'Espagne* (écrite vers 1320-1340)⁶, long poème anonyme de 16 000 vers environ, entre alexandrins et décasyllabes, avec une lacune d'à peu près 5 000 vers, et *Aquilon de Bavière*, fiction chevaleresque en franco-italien rédigée par Raffaele da Verona non pas en vers mais en prose entre 1379 et 1407. L'époque comprise entre le ^{xiv}^e siècle et le ^{xv}^e siècle enregistre la parution de la *Spagna*, poème en italien et en *ottava rima*, la forme canonique du poème chevaleresque italien du ^{xv}^e siècle, sur la lutte menée par Charlemagne contre les Maures d'Espagne⁷. Il existe deux versions de cette chanson, l'une plus longue en quarante *cantari* (chants) et l'autre plus brève en trente-quatre⁸. Les derniers volets de notre corpus comprennent trois imposants poèmes en huitains rimés qui remontent, quant à leur composition, à la deuxième

4. P. Meyer, «De l'expansion de la langue française en Italie pendant le Moyen Âge», dans *Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche* (Rome, 1-9 avril 1903), 12 vol., Rome, Tipografia della Reale Accademia dei Lincei, 1904-1907, vol. IV : *Storia delle Letterature*, 1904, p. 61-104.

5. L. Morlino, «Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana», *Francigena*, vol. 1, 2015, p. 5-81, <<http://francigena-unipd.com>>.

6. Il a été tout récemment proposé de reculer la date de composition de l'*Entrée d'Espagne* à la seconde moitié des années 1320 ; voir M. Infurna, «Ideali cavallereschi in Valpadana: il *Roman d'Hector et Hercule* e l'*Entrée d'Espagne*», dans P. Canettieri et A. Punzi (dir.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Rome, Viella, 2014, p. 931-943, cité par L. Morlino, «Spunti...», art. cité, p. 24.

7. Sur la complexe tradition de la *Spagna*, voir C. Dionisotti, «*Entrée d'Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle*», dans *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novare, Interlinea, 2003, p. 15-50, notamment p. 38 (déjà paru dans Giuseppina Gherardi Marcuzzo et al. (dir.), *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modène, STEMM, 1951, t. 1, p. 207-241) et *La Spagna poema cavalleresco del secolo XIV*, edito e illustrato da Michele Catalano, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 3 vol., 1939-1940, vol. I, p. 1-6.

8. La *Spagna* dite *minore*, en trente-quatre *cantari*, a été récemment rééditée : *Spagna ferrarese*, une édition de Valentina Gritti et Cristina Montagnani, Novare, Interlinea cop., 2009. V. Gritti et C. Montagnani repoussent l'idée de deux rédactions de la *Spagna*, la mineure en trente-quatre *cantari* transmise par un précieux manuscrit d'origine padane réalisé pour le duc Borso d'Este en 1453 et conservé à la bibliothèque de Ferrare, et la majeure en quarante *cantari*, produite en Toscane (Ms. Magliabechiano II, I, 57, Bibliothèque nationale de Florence). Nous ne sommes donc pas confrontés à deux versions de diverses ampleurs du même poème, comme on l'a cru jusqu'ici, mais «à la croissance progressive d'un texte du degré zéro (la rédaction en trente-quatre *cantari*) jusqu'à son extension maximale, celle en quarante *cantari* de la tradition toscane» («Introduzione», p. 14) ; sur la *Spagna ferrarese* et sa fortune dans la littérature chevaleresque postérieure, notamment dans les œuvres de Boiardo et de l'Arioste, voir la contribution de F. Strologo, «Le madri di Malagigi e Ferràù, le figlie di Marsilio e le *Spagne* di Boiardo e d'Ariosto», *Versants : revue suisse des littératures romanes*, 59, 2012, p. 27-48, article consultable et téléchargeable à l'adresse <<http://dx.doi.org/10.5169/seals-323593>>.

moitié du ^{xv}^e siècle : l'*Innamoramento di Carlomagno*, d'un anonyme florentin, en 74 *cantari* (*princeps*, 1481); *Morgante maggiore* du Florentin Luigi Pulci en 28 *cantari* (*princeps*, 1482) et enfin l'*Innamoramento de Orlando* ou *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo (*princeps* en trois livres⁹, 1495), comte de Scandiano au service des ducs d'Este de Ferrare. La plupart de ces œuvres traitent des exploits de Charlemagne et de ses paladins jusqu'à l'embuscade de Roncevaux, qui se solde, pour certaines, par la mort de Roland. Les œuvres de Pulci et de Boiardo, parmi les réussites du genre, ont fait l'objet de maintes éditions modernes, alors que l'*Innamoramento di Carlomagno* n'a pas été réédité à l'époque actuelle. Au ^{xv}^e siècle, à la différence de ce qui se passe en France, on assiste donc à l'essor du poème chevaleresque¹⁰, aboutissement original de la culture littéraire italienne à partir de la tradition de la chanson de geste française¹¹. Notre corpus comprend également *Altobello*, fiction chevaleresque en *ottava rima*, éditée pour la première fois en 1479, et une œuvre en marge de la production épique, le *Guerrin Meschino*, écrit autour de 1420 par le Florentin Andrea da Barberino. Ce dernier ouvrage est en prose et plus proche du récit de formation médiéval que de l'épopée carolingienne au sens strict. Mais l'épopée chevaleresque, avec ses aventures, ses quêtes et ses mises à l'épreuve n'est rien d'autre qu'un récit d'apprentissage et, par ailleurs, l'œuvre d'Andrea da Barberino offre des suggestions utiles à l'illustration de notre thématique. Voilà donc pourquoi nous avons décidé de l'inclure dans l'échantillon de textes à examiner.

Il convient tout d'abord de préciser ce que nous entendons par le terme « musulman ». Dans la chanson de geste médiévale et jusqu'au début du ^{xv}^e siècle, il recouvrait une réalité très floue. Ce mot désignait génériquement l'autre et n'avait pas forcément une connotation religieuse précise et définie. Les historiens et les spécialistes de littérature nous apprennent par exemple qu'au Moyen Âge même les Normands pouvaient être qualifiés de musulmans¹². Et c'est dans cette acception que les auteurs des narrations chevaleresques, peu érudits en termes de doctrine religieuse, utilisent

9. Le troisième livre, comme on sait, est inachevé; il s'arrête à la strophe 26 du chant ix du livre III qui évoque la descente de Charles VIII et de ses troupes en Italie en 1494. L'histoire éditoriale du poème de Boiardo a été minutieusement reconstituée par N. Harris, *Bibliografia dell'Orlando Innamorato*, Modène, Panini, 1988-1991, 2 vol. Nous adoptons le titre courant *Orlando innamorato* et non celui moins usuel d'*Innamoramento d'Orlando*.

10. En France, au ^{xv}^e siècle se développe le phénomène du *dérimage*, c'est-à-dire de la transposition en prose des chansons de geste en vers; cf. C. Roussel, art. cité, p. 10 [version pdf en ligne].

11. Pour une synthèse sur le parcours de la tradition épique italienne, voir M. Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Rome, Carocci, 2000.

12. Voir à ce propos P. Bancourt, *Les musulmans*, ouvr. cité, vol. I, p. 7-8. « Un tempo per turco si intendeva non tanto il suddito ottomano in senso stretto, quanto colui 'che è della setta maomettana'; lo certificava

ce mot. C'est donc cette notion large d'altérité embrassée par le terme « musulman » que nous allons retenir dans notre enquête.

L'image du musulman donnée dans les chansons de geste françaises du Moyen Âge évolue au fil des événements historiques, politiques et religieux contemporains, les croisades, notamment. L'esprit de croisade, encore très présent dans les chansons de geste du ^{xiv}^e siècle¹³, s'estompe dans les œuvres plus tardives que nous examinons, produites alors que se pose la question de l'expansion ottomane en Europe¹⁴. Les œuvres les plus anciennes donnent ainsi une vision idéologique du musulman épique, influencée par les circonstances historiques et utile à la démonstration de la supériorité de la religion et de la civilisation chrétiennes par rapport à celles de leurs antagonistes. Qu'en est-il de cette vision idéologique du musulman dans la fiction chevaleresque italienne entre la première moitié du ^{xiv}^e siècle et la fin du ^{xv}^e? Existe-t-elle toujours? Et si tel est le cas, est-elle aussi marquée que celle enregistrée par Meredith-Jones et Paul Bancourt ou bien est-elle plus nuancée? Si elle reste très connotée idéologiquement, quel est le sens de telles survivances du passé? Dans le cas contraire, quelles sont les modifications à signaler? Ces modifications se produisent-elles sous l'impulsion de forces ou d'événements historiques? Pour essayer de répondre à ces questions et pour pouvoir cerner un matériel littéraire composé dans certains cas d'œuvres qui comptent plusieurs dizaines de milliers de vers, nous suivrons trois paramètres qui s'imposent tout naturellement dans ce type d'analyse, c'est-à-dire, l'image de l'antagoniste musulman ressortissant du *corpus* sélectionné, la vision de la religion de l'adversaire avec arrêt plus particulièrement sur le *topos* de la conversion à la religion chrétienne et enfin la représentation de la femme musulmane.

On commencera par rappeler quelques données historiques utiles pour comprendre les bases sur lesquelles se fonde l'image du musulman dans la fiction chevaleresque italienne entre le ^{xiv}^e et le ^{xv}^e siècle. L'épopée des ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles s'est en effet profondément transformée tant dans la forme que dans le fond et c'est sous le nom générique de fiction ou narration chevaleresque que nous désignons désormais la production qui découle de cette tradition.

l'Accademia della Crusca nel 1691.» (G. Ricci, *Ossessione turca. In una retrovia dell'Europa moderna*, Bologne, Il Mulino, 2002, p. 8.)

13. « Ces textes sont nourris du rêve de croisade qui hante le ^{xiv}^e siècle : on y prend Jérusalem, on y menace La Mecque, on y convertit sans relâche des païens. » (C. Roussel, art. cité, p. 8 [version pdf en ligne].)

14. Pour une synthèse rapide sur ce sujet, on se reportera à A. Barbero, *Le divan d'Istanbul. Brève histoire de l'Empire ottoman*, Paris, Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2014 (*Il divano di Istanbul*, Palerme, Sellerio, 2011).

Les croisades constituent certainement un, voire, *le* moment crucial dans l'histoire des rapports entre l'Orient musulman et l'Occident chrétien. Elles s'achèvent avec la chute de la forteresse chrétienne d'Acre (1291), mais coïncident avec le déclin de la civilisation arabe et l'essor durable de celle d'Occident. Bien qu'elles ne soient pas la cause unique de cette décadence, elles ont été un traumatisme profond qui a marqué à jamais les rapports entre les musulmans et les chrétiens¹⁵. Malgré cela, les relations entre chrétiens et musulmans n'ont pas toujours été à la seule enseigne de l'opposition et du conflit. L'historiographie récente a en effet mis l'accent sur un phénomène connu, mais pas assez exploité, de la relation entre Orient et Occident. Il s'agit de la présence sur le sol européen, entre le ^{xiv}^e siècle et le ^{xvi}^e siècle, d'un certain nombre d'individus, sinon de communautés, de religion et de culture musulmane. La présence en Europe de fidèles de l'islam ne date donc pas de la fin du ^{xix}^e siècle et des débuts de la colonisation, puisque, bien avant, vivaient sur le sol européen occidental des musulmans placés dans une situation de non conflictualité sinon d'intégration¹⁶. Parmi ceux-ci on dénombre, selon les lieux, des marchands, des pèlerins et des domestiques, voire des esclaves. Même si l'historiographie n'enregistre pas de heurts majeurs entre les communautés musulmanes et les natifs de l'Europe occidentale, sur le terrain, les rapports entre ces deux groupes étaient au moins en partie de domination¹⁷. Ce qui intrigue l'historiographie actuelle qui s'intéresse à la présence musulmane en Europe occidentale à l'époque médiévale et moderne est le peu de visibilité qu'eut cette présence étrangère au point que l'on parle d'intégration invisible. Parmi les hypothèses formulées pour expliquer ce peu de visibilité figurent la discrétion des musulmans, la tolérance des autorités locales vis-à-vis d'un islam non affiché, le climat de conflictualité qui caractérisait la religion chrétienne elle-même¹⁸ et la découverte du Nouveau Monde à la fin du ^{xv}^e siècle et donc d'une altérité bien plus radicale que la musulmane. L'historiographie actuelle, tout en prenant en compte la complexité qui a caractérisé les rapports entre les musulmans et les Européens, se

15. A. Maalouf, *Les croisades vues par les Arabes*, Paris, J.-C. Lattès, « Épilogue », 1983, p. 279-283.

16. J. Dakhliia et B. Vincent (dir.), *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe. I. Une intégration invisible*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Histoire », 2011, « Introduction », *passim*.

17. G. Ricci, « Les derniers esclaves domestiques. Entre Ferrare, Venise et Mantoue (^{xv}^e-^{xvi}^e siècle) », dans J. Dakhliia et B. Vincent (dir.), *ouvr. cité*, p. 443-455.

18. Le *jihad* ou guerre sainte est admise par la religion musulmane et refusée par le christianisme qui prêche la tolérance et l'amour. Les historiens ont cependant mis en évidence que ce concept peut prendre corps autant dans l'un que dans l'autre camp en fonction des circonstances historiques. Les exemples de tolérance vis-à-vis des religions monothéistes dans les contrées islamistes ne sont pas rares ; voir J. Flori, *Guerre sainte, jihad, croisade. Violence et religion dans le christianisme et l'islam*, Paris, Seuil, 2002, notamment p. 7-11.

focalise sur la capacité des sociétés de l'Europe occidentale « à absorber des milliers de musulmans, et même à tolérer des formes de pratiques discrètes de l'islam » plutôt que sur les démonstrations opposées de conflit. L'historiographie peut en effet, selon les périodes qu'elle considère, mettre davantage l'accent sur les situations conflictuelles ou, au contraire, sur les phénomènes d'apaisement. L'intérêt de cette approche, en ce qui nous concerne, est double car d'un côté elle souligne l'utilité de l'adoption d'un relativisme interprétatif des phénomènes historiques et de l'autre se focalise sur l'individuation des rapports de convergence plutôt que de conflit entre l'Europe chrétienne et l'Islam à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance. Cette approche historique conforte ce que nous avons observé à partir des fictions chevaleresques italiennes rédigées entre la fin du Moyen Âge et l'époque de l'humanisme. C'est en la gardant à l'esprit que nous entamons notre analyse.

La représentation du musulman

Comme le soulignait déjà Meredith-Jones, il ne faut pas oublier qu'une composition poétique de longue haleine telle que le poème chevaleresque se fonde sur la technique de la répétition et notamment sur celle de formules et de termes ayant une valeur connotative¹⁹. Cette tendance à l'itération est particulièrement évidente dans les narrations chevaleresques italiennes en huitains. Ainsi, la désignation des ennemis de « *can saracini* », « *falso popul saracino* », et autres épithètes du même acabit n'est-elle pas forcément une expression de mépris, mais plus simplement un automatisme poétique, comparable à l'emploi du syntagme « *ziglio d'orto* » (lys de jardin) et « *rosa de verzieri* » (rose de jardin) pour indiquer une dame jeune et belle²⁰. La même remarque vaut pour l'utilisation des prétendus « noms

19. C. Meredith-Jones, art. cité, p. 207.

20. Nous donnons ici quelques exemples de désignation offensante des ennemis obtenus à travers la recherche par mot (« Saracino ») dans les versions en ligne de l'*Entrée d'Espagne* et de la *Spagna. Entrée (L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise par Antoine Tomas, Paris, Firmin-Didot (« Société des anciens textes français »), 1913, 2 vol. ; ristampa anastatica con una premessa di Marco Infurna, Florence, Olschki, 2007, 2 vol. (RIALFrI – Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco Italiana) : « deux fellons Saracin » (v. 888), « Le Saracins come lions regraigne » (v. 4096), « feluns Saracin » (v. 7788), « les plus furios de Saracins » (v. 8766), « li Saracin felon » (v. 14786) ; *La Spagna (La Spagna Poema cavalleresco del secolo XIV*, edito e illustrato da Michele Catalano, Bologne, Commissione per i testi di Lingua « Collezione di opere inedite o rare », 1939-1940, 3 vol. : transcription en ligne par Carlotta Gradi) : « malvagio Affricante » (III, 19), « Saracini renegati » (XI, 13), « que' can saracini » (XIII, 2), « Saracin ghiotton » (XV, 34), « quel reo malvagio Saracino » (XXVI, 2), « da questo falso popul saracino » (XXVII, 4), « quel malvagio popul saracino » (XXX, 33), « Un Saracino come carbon nero » (XXXV, 36), « non era Saracin cotanto ardito » (XXXVI, 7).*

parlants», ces noms qui se réfèrent à un trait saillant d'ordre physique ou moral d'un personnage et qui sont le plus fréquemment utilisés à l'intention des Sarrasins. Si Falsirone et Serpentino évoquent le mensonge et la trahison, d'autres tels que Grandonio, Gradasso, Rodomonte soulignent la force et la taille prodigieuse de ceux qui les portent et n'ont rien d'offensant. Le dernier nom, inventé par Boiardo, ainsi que le personnage qui le porte, devenu, tout comme celui de Gradasso, un nom commun, indique l'un des héros les plus intéressants et de plus riches d'avenir du courant chevaleresque italien²¹.

Dans notre corpus qui s'étend, on s'en souvient, du début du XIV^e siècle à la fin du XV^e siècle, on constate une première différence entre la présentation des musulmans comme groupe et celle des individus isolés. La description du groupe est encore caractérisée par un certain mépris de la part du narrateur. Pulci, par exemple, dans la strophe qui suit, définit d'entrée de jeu les païens (non pas les musulmans) comme une « chiourme » et poursuit sa description en recourant à des termes qui rendent compte de la stupeur des chrétiens face à la confusion, au mélange de langues et de races, voire à la folie, qui caractérise cette masse étrangère dont les idiomes et les coutumes sont indéchiffrables à leurs yeux :

I forestieri e tutti i terrazzani
ognun si rappresenta in su la piazza.
Era, a veder, la ciurma de' pagani
Cosa parte mirabil, parte pazzo:
Mai non si vide tanti uomini strani,
Di tante lingue e d'ogni nuova razza.
Disse Rinaldo: — In piazza ce n'andiamo,
E tutta questa gente sbaragliamo. — (*Morgante*, XXI, 2)²²

Le narrateur de l'*Orlando innamorato*, œuvre quasiment contemporaine de *Morgante*, laisse transparaître sa désapprobation à l'encontre de la coutume des Sarrasins²³, qui participent au tournoi organisé par Charlemagne à la Pentecôte, de s'asseoir par terre²⁴. Le mépris du groupe, de la masse

D'après nos quelques sondages à partir du mot « Saracino », il émerge que dans la *Spagna* et encore plus dans l'*Entrée*, ce mot est très rarement associé à des adjectifs offensants ; dans la plupart des cas, soit il est utilisé de manière neutre, c'est-à-dire non accompagné d'adjectifs, soit il est accompagné d'épithètes positifs. Dans l'*Entrée*, par exemple, on le trouve très souvent associé au mot « frère ».

21. Présent dès le début du deuxième livre de l'*Orlando innamorato*, Rodomont joue un rôle prépondérant aussi dans le *Roland furieux* qui s'achève sur la mort de Rodomont évoquée dans le puissant huitain final du poème.

22. Nous citons d'après L. Pulci, *Morgante*. Introduzione e note di Giuliano Dego, Milan, BUR, 2003, 2 vol.

23. Nous utilisons le terme « Sarrasin » comme synonyme de musulman.

24. « Alla sua [le possessif se réfère à Charlemagne] fronte forno i Saracini / Che non volsero usar banco né sponda, / Ancì stérno a iacer comme mastini / Sopra a tapeti comme è lor usanza, / Spregiando seco il costume

et de la foule ne concerne toutefois pas spécifiquement les Sarrasins, mais est une constante dans la fiction chevaleresque qui célèbre l'exploit et l'héroïsme individuel de quelques êtres d'exception. Les qualités des grands guerriers musulmans sont en effet autant valorisées que celles des plus grands héros chrétiens, attitude qui est particulièrement marquée dans l'*Entrée d'Espagne* (vers 1320-1340) et dans la *Spagna* en rime. Dans ces deux poèmes, Feragu, le champion des Maures d'Espagne, possède les qualités physiques et morales des chevaliers les plus accomplis. Gigantesque et donc monstrueux selon la tradition épique antérieure (il est déjà l'adversaire de Roland dans la *Chronique* du pseudo-Turpin du XII^e siècle), il est présenté dans l'*Entrée* comme un homme de très bel aspect dont la haute taille est un élément de prestance et non pas une anomalie²⁵. Chose encore plus extraordinaire pour un musulman d'Espagne comme Feragu, il a de longs cheveux blonds (« Ceveleüre blonde et longe e trecelie », v. 850). Dans les chansons du Moyen Âge, la blondeur et le teint clair, caractéristiques des héros chrétiens, étaient considérés comme des éléments positifs par opposition au teint foncé et à la pilosité des Sarrasins, tenus pour des signes diaboliques. Toujours dans l'*Entrée*, mais également dans la *Spagna in rima*, les vertus de Feragu surpassent, si possible, ses dons physiques et comprennent les principales qualités chevaleresques, c'est-à-dire la courtoisie, la loyauté, cela va sans dire, la largesse, car l'avarice est incompatible avec noblesse et courtoisie, la force, le courage et la générosité vis-à-vis des ennemis²⁶. On est désormais aux antipodes de l'image négative du Sarrasin dénoncée par Meredith-Jones, mais ce renversement radical n'implique pas forcément une réévaluation de la figure du païen. Dans d'autres fictions chevaleresques un peu plus tardives que celles que nous venons d'évoquer on croise en effet des infidèles qui, fascinés par la valeur des Roland, des Renaud et des Olivier, n'aspirent qu'à intégrer les rangs de Charlemagne et à se convertir spontanément à la reli-

di Franza.» (Matteo Maria Boiardo, *Opere*, t. I, *L'Innamoramento de Orlando* Parte I, édition critique, A. Tissoni Benvenuti et C. Montagnani (éd.), Milan-Naples, Ricciardi, 1999, livre I, chant 1, strophe 13.)

25. « .xii. coubes fu long, ce est voir sans boisdie; / La ganbe oit longe e grosse, la forqueüre lie; / Anples fu en espales; bu ne li desdist mie; / Le braz oit long e gros, la mans blanche e pollie, / Le doi long de troi paumes, cil q'a plus seignorie » (*Entrée d'Espagne*, v. 845-849).

26. « Feragu s'arme en la sale voutie. / N'oit plus biax home en tote Païenie, / Ne mielz cortois ni plus sans villanie. / Largeçe fu par lui maintenue e sanplie, / Avarice destruite e de son cor bandie; / Jameis de son nemi non dist outrequidie, / Mais envers tote gient grant bien e cortésie » (*Entrée d'Espagne*, v. 830-835). Dans la *Spagna*, Ferraù (la graphie des noms des personnages connaît des variations selon les auteurs et les époques) invite à sa table tous les prisonniers chrétiens : « Ferraù fece tutti quei prigionì / con esso seco a tavola asettare, / ed onorgli sì come campioni, / e gran vivande diè loro a mangiare » (*La Spagna*, IV, 16).

gion chrétienne²⁷. Dans *Aquilon de Bavière*, narration chevaleresque en prose franco-italienne composée par Raffaele da Verona entre 1379 et 1407, Joxafat, fils de l'émir de Carthage, se trouve dans le cas dont nous venons de parler²⁸. La supériorité du chrétien par rapport au musulman n'est pas remise en discussion, dans les narrations que nous avons examinées, sauf qu'on ne recourt plus à la dévaluation de l'autre, au contraire. La revalorisation de la figure du Sarrasin, ainsi que le rappelle Paul Bancourt, date de la fin du XII^e siècle lorsque, avec Saladin et les princes ayyubides «s'instaurent entre Musulmans et Chrétiens des rapports chevaleresques. Il semble évident qu'il y a une relation entre le climat historique de l'époque et l'atmosphère de nos chansons. Les trouvères semblent avoir voulu que leurs chansons portent témoignage de l'existence de cet esprit chevaleresque²⁹». Par ailleurs, en valorisant les qualités des païens se trouvent automatiquement revalorisés les exploits des chrétiens qui parviennent à soumettre non pas des êtres inférieurs, mais des individus du même rang qu'eux. Il faut toutefois attendre Boiardo, et la fin du XV^e siècle, pour que se manifestent des représentations plus originales du Sarrasin. Le comte de Scandiano y parvient d'un côté par la création de nouveaux personnages qui échappent donc à la caractérisation traditionnelle et de l'autre en recourant à l'ironie. Nous ne reviendrons pas sur la figure déjà évoquée de Rodomonte, qui mériterait à lui seul un long développement, mais nous citons au moins la première apparition de Brandimarte qui est lui aussi un produit de l'imagination de Boiardo :

Quel Saracino ha nome Brandimarte
Et era Conte di Roca Silvana.
In tuta Paganìa, per ogni parte,
Era sua fama nobil e soprana;
Di torniamenti e giostra sapìa l'arte,
Ma soprattutto la persona humana
Era cortese: il suo legiadro core
Fu sempre aceso di gentil amore. (*Orlando innamorato*, I ix, 50)

27. *Altobello* raconte la geste du héros éponyme du poème. Frère du roi sarrasin Troyen, Altobello se convertit au christianisme et devient l'écuyer de Renaud. Nous avons consulté l'édition du poème qui se trouve à la bibliothèque Braidense de Milan qui n'a pas de page de titre : «Jesus incomentia il libro delle battaglie de i Baroni di Franza sotto il nome di lardito et gaiardo giovane Altobello...», Venise, Gabriel di Grassi di Pavia, 1481.

28. «— Ai Macomet, dist li valet [Joxafat], cil che toi adore e onore est da niant. Il vaut plus tel .v. cent baron che voi ci prexent che tot ce che poroit fer le soldans. [...] Il regarde le cont [Orlando] dal pié al cef, e cum plus le garde, plus le pleit son esre. Il garde le marchis de Viene, li sir de l'Anglès e tot les autres, e bien li estoit avis che in tote la loi paine non fust trovés tant noble compagnie.» (Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*, introduction, édition et commentaire par Peter Wunderli, 3 vol., Tübingen, Niemeyer, 1982-2007 [«Beihefte für Zeitschrift für Romanische Philologie»], vol. I (1982), Livre Second, p. 149-150.

29. P. Bancourt, *Les musulmans*, ouvr. cité, p. 40.

En quelques traits rapides et efficaces, le comte de Scandiano esquisse le portrait d'un chevalier accompli dont les qualités n'ont pas besoin d'être détaillées dans de longs discours, car elles vont émerger tout au long de l'action. Un Sarrasin comme Brandimarte n'est plus le simple faire valoir du héros chrétien, mais c'est un personnage autonome qui va grandir au cours de la narration en courtoisie, sensibilité et valeur. Sa provenance, par ailleurs, n'est pas l'Afrique du Nord comme dans le cas de Rodomonte, mais une contrée exotique et mythique, qui répond au nom aussi vague que fascinant de *Isole Lontane*. Cela n'empêche pas qu'il soit désigné comme Sarrasin (*saracino*), ce qui confirme le caractère flou de l'appartenance religieuse dans les fictions chevaleresques du *xv^e* siècle. Par ailleurs, Boiardo réussit à renouveler les personnages traditionnels de l'épopée grâce à l'ironie, procédé qu'il utilise à fond vis-à-vis de Feragù dont il abolit complètement la dimension tragique qui le caractérisait depuis le *xii^e* siècle en nous en livrant un portrait parodique qui pourtant n'a rien d'humiliant, bien au contraire :

Aben che Feragù sia gioveneto,
Bruno era molto e de orgoliosa voce,
Terribile a guardarlo nelo aspetto:
Li ochii avea rossi con bater veloce.
Mai di lavarsi non ebe diletto,
Ma polverosa ha la faccia feroce.
Il capo acuto avëa quel Barone,
Tutto riciuto e ner come un carbone. (*Orlando innamorato*, I II, 10)

Le portrait de Feragù que nous livre Boiardo est en harmonie avec l'esprit de son poème qui renverse les codes épiques traditionnels en nous présentant des héros jeunes et vigoureux qui ne sont plus sous la menace des infidèles mais plutôt sous l'emprise de l'amour.

L'attribution d'une laideur extrême ou bien d'un aspect difforme ou monstrueux était un autre procédé très utilisé dans les anciennes chansons de geste pour discréditer les Sarrasins. Cette tendance est toujours à l'œuvre dans les pièces constitutives de notre corpus. Nous la retrouvons dans la *Spagna* à travers la description de Lanfusa, la gigantesque et cruelle mère de Ferraù, chez Pulci dans la présentation de Creonta, elle aussi géante et mère de géants³⁰, mais également chez Boiardo :

30. «E la lor madre, chiamata Creonta,/ come un dragon gli unghioni avea affilati:/ barbuta e guercia e maliziosa e pronta,/ e sempre avea spiriti incantati,/ e par piena di rabbia, d'ira e d'onta;/ e per paura non è chi la guati:/ pilosa e nera, arricciata e crinuta,/ gli occhi di fuoco e la testa cornuta.» (*Morgante*, XXI, 26)

Il re Gradasso ha sua gente partita

[...]

Tuti son negri, la bruta canaglia. (*Orlando innamorato*, I vi, 63)

Straciaberra, [de l'armée de Gradasso]:

Mai non fu la più bruta creatura;

Dui denti ha de cingial fuor de la boca,

Sol nela vista ' ognon mette paura. (*Orlando innamorato*, I vi, 64)

Le discours sur la représentation du Sarrasin sous une forme monstrueuse ou difforme mériterait un long développement, allant bien au-delà de ces rares exemples. Ne pouvant nous livrer à un tel exercice, nous nous contenterons d'observer que, dans la production chevaleresque la plus récente, l'usage du monstrueux pour stigmatiser la non-appartenance à la chrétienté se réduit de beaucoup par rapport à ce qui a été remarqué dans les chansons les plus anciennes. S'il arrive encore dans notre corpus que certains êtres monstrueux soient affublés des épithètes de Sarrasins ou païens, cette désignation est réduite à une pure habitude lexicale vidée de toute signification religieuse. Chez Pulci, et encore plus chez Boiardo, les êtres difformes et monstrueux ne symbolisent plus l'altérité religieuse, notamment musulmane, contre laquelle se battaient les croisés pour défendre les chrétiens d'Orient, mais ils constituent plutôt la personnification des défis et des limites que le chevalier doit relever et dépasser pour être digne d'appartenir à une élite sociale et morale qui se réclame des valeurs d'une chevalerie idéale qui n'a plus rien à voir avec celle qui était célébrée dans les premières chansons de geste.

Ce qu'a observé Anna Maria Babbi à propos d'*Aquilone de Bavière* peut être étendu à la plupart des œuvres de notre corpus, notamment à celles du xv^e siècle. Celles-ci gardent un lien de plus en plus tenu avec la chanson de geste conçue pour montrer la supériorité de la religion chrétienne par rapport à celle de Mahomet, et s'ouvrent chemin faisant à des thématiques romanesques, psychologiques et amoureuses, car leur fin est de plaire aux personnes courtoises, c'est-à-dire aux hommes cultivés sans être pédants et surtout aux femmes, leurs lectrices privilégiées³¹.

31. A. M. Babbi, « Scrivere in francese in Italia nel XIII secolo », dans A. M. Babbi (dir.), *Écrire dans la langue de l'autre*, Vérone, Fiorini, « La Musa critica » (10), 2011, p. 44-45.

La religion

Dans les chansons de geste françaises des XII^e et XIII^e siècles qui célébraient les valeurs de la féodalité et du christianisme, la religion musulmane était représentée de manière « diverse, imprécise et incohérente³² ». Les musulmans étaient montrés comme polythéistes, Mahomet n'étant pas le prophète mais l'une des nombreuses divinités de l'islam, quasiment toujours associé à Apolin et Trivigant dans une sorte d'improbable trinité islamique³³. Cette vision approximative de la religion musulmane perdure dans les œuvres plus tardives que nous examinons, même si le sens a complètement changé par rapport aux chansons de geste contemporaines des croisades. Dans les fictions chevaleresques des XIV^e et XV^e siècles, les remarques erronées sur la religion islamique ont abandonné toute connotation idéologique et constituent une sorte de vulgate attendue par le public. À la seule exception notable d'un passage du *Guerrin Meschino*, la religion musulmane, ses dogmes et ses rites ne font pas l'objet de représentations sacrilèges³⁴. Les poètes sont en effet moins soucieux de rétablir la vérité des dogmes que de satisfaire leur public. Le musulman reste l'adversaire privilégié, mais avec l'élargissement des limites géographiques de nos narrations qui s'étendent désormais jusqu'à l'Inde, et donc bien au-delà de la notion traditionnelle d'Orient, l'univers religieux s'élargit à des formes autres que l'islam. Boiardo, à la fin du XV^e siècle et de notre parcours, laisse poindre, à travers ses personnages, le doute sur l'intérêt du sujet religieux dans une fiction qui se situe désormais intégralement sur le terrain de l'humain.

32. P. Bancourt, *Les musulmans*, ouvr. cité, p. 341.

33. L'association Mahomet (Macon), Apolin, Trivigante revient continûment dans l'*Entrée d'Espagne* et la *Spagna*. Dans l'*Entrée*, en particulier, sont utilisées aussi d'autres dénominations moins courantes de la divinité islamique, jamais seules mais toujours en association avec deux des autres divinités : Baraton (v. 1773), Jopin (v. 2697), Margoit (v. 4322-4325), Chaüs (v. 8235) ; Machon et Apolin sont même présentés comme frères « Cil jors condust cele bataille a fin / Maugrez Machon et son frere Apolin » (v. 3222-3223).

34. Guerrino se moque de l'habitude des musulmans de se prosterner en cachant la partie la plus noble de leur corps, c'est-à-dire le visage : « Come el Meschino vide la falsa chiesa di Maometto e come ella è fatta; e vide l'arca e adorolla come si conviene adorar sì fatta cosa: E per questo si gittò l'almansor tre volte col viso in terra, di-/cendo non esser degno di vedere: e ffannogli proprio lo onore ch'elli merita, imperò ch'eglino nascondono a Maumet la più bella cosa che Dio facesse al mondo, imperò ch'egli nascondono el viso e mostragli il culo, ch'è la più disonesta parte della persona. Allora, vedendo io gittere ognuno in terra, volsi le spalle all'arca e missi il viso in terra e 'ngegnàmi d'alzare l'anche per suo dispregio come a ccosì fatto ingannatore si convenia. E lla mia orazione fue questa: — O maladetto seminare di scandali, la divina giustizia dia a tte debito merito dell'anime che ttu hai fatte e fai perdere per la falsa operazione! —. » (Andrea da Barberino, *Il Guerrin Meschino*. Edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina, Mauro Cursietti (éd.), Padoue, Editrice Antenore, 2005, L. III VI, p. 175.)

Débat, duel, baptême : respect de la tradition et nouveautés

La fiction chevaleresque des XIV^e-XV^e siècles propose donc une vision renouvelée de la religion à l'intérieur d'un cadre traditionnel hérité de l'ancienne chanson de geste. L'un des éléments constitutifs de ce cadre est le débat entre deux chevaliers, l'un chrétien l'autre musulman, autour des dogmes des religions respectives. Ce débat, dont l'archétype se trouve dans la chronique du pseudo-Turpin comme nous l'avons déjà rappelé, se déroule pendant la pause nocturne d'un duel de la durée de plusieurs jours. Le terme « débat » est mal adapté, étant donné l'ignorance des poètes en matière de religion islamique, c'est surtout le chrétien qui expose ses dogmes ou ses convictions tandis que le musulman émet au mieux ses réserves. Ce tableau est respecté dans l'*Entrée d'Espagne* où, pendant la pause nocturne, a lieu un véritable échange, de plusieurs laisses, entre Orlando et Feragu. Celui-ci, toutefois, en raison de ce qu'on vient de dire, se limite à exposer ses croyances élémentaires qui ne sont pas propres à la religion islamique mais qui cadreraient avec n'importe quel monothéisme³⁵. Orlando, plus précis, réplique par une présentation longue et détaillée des deux principaux dogmes de la religion chrétienne que sont l'incarnation du Christ et l'immaculée conception, sans réussir par ailleurs à convertir son adversaire (*Entrée*, v. 3753-3805). Pour être plus exact, Feragu refuse de se convertir au christianisme, non pas du fait d'un attachement viscéral à l'islam, mais parce qu'il craint d'être taxé de lâcheté et d'avoir reculé face à un adversaire aussi fort qu'Orlando³⁶. Feragu tient donc davantage à son image de guerrier qu'au salut et ce courage face à la mort lui confère une grandeur et une dignité qui le rendent l'égal d'Orlando, sinon plus grand, au moins du point de vue chrétien. Car, si Orlando meurt, ce qui est impossible, il est sûr du salut, alors que Feragu, en refusant la proposition d'Orlando, court à sa perte. Le duel, suivi de la mort de Feragu, se termine par la prière de remerciement d'Orlando à Dieu alors que ni une larme ni une prière ne sont dépensées à l'intention de cet adversaire si intègre et loyal. Orlando se limite à une rapide considération

35. « Dist Feragu: — Ja cro je Alababir / Che fist le monde e le puet définir. / Stu me savoies autre cose gehir / Che je poüs conostre et asentir / Qué chose est Diex, mout seroit da graïr. / Se tu me saïs dou toz bien esclarir, / A ce qe puse le feu d'enfer fuïr, / Aparilez me sui de convertir. » (*Entrée d'Espagne*, v. 3627-3634)

36. « Sas tu por qoi batisme non consent? / Il ni diroit la plus part de ta gient / Que baticé m'aüst de bon talent / Por torner ma arme a pont de salvament, / Mais por peor l'eüst fait solement: / Je nel voldroie, par tot l'or d'Orient, / Che il en fust blaismez li mi parent / Che moi rendisse al filz Millon d'Anglent. » (*Ibid.*, v. 3959-3966)

dont le sens est qu'ayant refusé le baptême et sa main tendue, c'est tant pis pour lui³⁷.

Ce scénario final, si décevant du point de vue émotif, change dès la *Spagna* où nous retrouvons le *topos* du duel entre Orlando et Ferraù. Ici l'attention glisse du débat, beaucoup moins développé que dans le poème précédent, à la conversion. Refusée avec indignation et force insultes à l'encontre d'Orlando par Ferraù avant le duel,

E Ferraù, quando udì così dire,
Vèr di lui si gridò: — Sozzo sterpone,
Io non vo' battezzarmi al vostro sire
Né rinegare il mio dio Macone
Per quello Dio che si lasciò morire.
Tu mostri troppo erronea intenzione (*La Spagna*, III, 37),

elle est invoquée par lui une fois qu'Orlando l'a blessé à mort³⁸. Après avoir reconnu la fausseté de sa religion, la supériorité de la religion chrétienne et de ses dogmes, Ferraù demande le baptême à Orlando. Selon une procédure bien établie, celui-ci recueille de l'eau dans son heaume — les duels épiques se déroulent toujours près d'une rivière pour cette raison — et baptise son adversaire qui, avant de mourir, renie encore un peu plus si possible ses origines musulmanes en expliquant à Orlando comment s'y prendre pour tuer sa mère, la terrible Lanfusa, qui ne l'aurait jamais laissé s'échapper vivant du camp sarrasin. Comme Ferraù s'est baptisé, il a même droit aux larmes d'Orlando qui avaient été niées au Feragu de l'*Entrée* : « *Morto che fu, Orlando con gran pianto / Si lamentava del baron cortese; / Ma poi ch'avea il battesimo santo, / Molto conforto nel suo core prese.* » (*La Spagna*, V, 40). L'insistance sur l'émotion, les sentiments et les brusques ruptures de ton renforce la dimension pathétique peu présente dans l'*Entrée* qui, de son côté, baigne dans une atmosphère de poignante mélancolie. Le *pathos*, comme le rappelle Claude Roussel, est en effet l'un des ingrédients essentiels du glissement de l'épopée vers le récit romanesque³⁹.

37. « Rollant se dreçe, sa oraisun a fini. / Ariere torne o le Paiens chaî, / E pués a dit: / — Feragu, bien te di / Que bien me poise quant te voi mort coisi. / Encué t'âtisse volanter converti / E non avroient ta arme li Diex nemi. / Or ais perdus le cors e l'arme ausi; / Tu pur cuidoies Jesus fust endormi; / Mien esian, tes Diex te sont fali. » (*Ibid.*, v. 4145-4153)

38. « [...] Omè, tu m'hai afranto! / l'anima del mio corpo se diparte. / Piacciati darmi il battesimo santo, / Ch'io veggio ben che 'l mio Dio ha mal'arte, / Né vale a petto al vostro sommo Padre, / Quale incarnò nella vergine madre. » (*La Spagna*, V, 33)

39. C. Roussel, « L'Automne », art. cité, p. 10 [version pdf en ligne].

Le cadre traditionnel du duel avec échange de points de vue, conversion et larmes est respecté aussi dans *Morgante* de Luigi Pulci⁴⁰ et dans l'*Orlando innamorato* de Boiardo. Dans ce dernier poème cette scène topique revêt toutefois une nouvelle signification. Tout d'abord, l'affrontement n'a plus lieu ici entre un chrétien et un musulman, car Agricane, l'adversaire d'Orlando, est le roi de Tartarie, contrée asiatique dont on ne connaît pas vraiment la religion. Boiardo garde le cadre du débat mais le vide de tout contenu religieux. Après qu'Orlando a exposé très sommairement les principes fondamentaux de sa religion, Agricane refuse de le rejoindre sur le même terrain en avouant son ignorance et son manque d'intérêt pour les questions d'ordre religieux : « *Ma sino hor te ricordo e dotti aviso / Che non me parli de' fati de' dei, / Perché potresti predicar invano: / Difenda il suo ciascun col brando in mano.* » (*Orlando innamorato*, I XVIII, 37) Est-ce là une manière subreptice de nous dire que la foi n'est pas un sujet adapté à une œuvre qui vise essentiellement à plaire au public ? Rien n'est moins sûr. Dans le poème de Boiardo, Sarrasins et chrétiens se trouvent au même niveau pour le courage et la courtoisie, mais ces derniers l'emportent sur les premiers en matière de formation de l'esprit. Chez les chrétiens, en effet, la culture du corps va de pair avec celle de l'âme et de l'esprit⁴¹. Orlando se fait donc le porte-parole d'un nouveau modèle de chevalerie imprégné des idéaux et du savoir de la culture humaniste dont le comte de Scandiano fut l'un des représentants les plus éminents dans la seconde moitié du xv^e siècle. Finalement, les deux rivaux tombent d'accord en admettant que ce qui importe vraiment pour un chevalier est l'amour, lequel est malheureusement pour eux le vrai nerf de la guerre puisqu'ils aiment la même dame, Angelica. Les rituels habituels de la conversion — le baptême avec les larmes d'Orlando sur la dépouille de l'ennemi mort — sont maintenus (*Orlando innamorato*, I XIX, 15-16). Plus que jamais pour l'Orlando de Boiardo les larmes sont non un signe de faiblesse, mais un trait de sensibilité et de courtoisie, qualités essentielles dans l'*Innamorato*, œuvre destinée en priorité aux seigneurs et aux dames de la cour de Ferrare.

40. « Disse il pagan: — Laudato in sempiterno / Sia Gesù Cristo e tutti i santi sui! / Io voglio in ogni modo battezzarmi / E per tua mano, Orlando, cristian farmi. // Battezzami per Dio, baron giocondo, / Ch'io sento già nel cuor tanto conforto / Ch'esser mi par d'ogni peccato mondo. — / Orlando al fiume subito correa, / Trassesi l'elmo e d'acqua poi l'empiea; // e battezzò costui divotamente. [...] / E d'aver morto costui fu dolente / E con Terigi faceva gran pianto. » (*Morgante*, XII, 64, 65, 66)

41. « Rispose Orlando: — Io tiro teco a un segno: / Che l'arme son del' homo il primo honore; / Ma non già che il saper facia men degno, / Anci lo adorna, comme un prato il fiore. / Et è simile a un bove, a un saxo, a un legno / Chi non pensa alo eterno Creatore, / Né ben si può pensar senza doctrina / La somma magestate alta e divina. » (*Orlando innamorato*, I XVIII, 44).

Une vision opportuniste de la religion

Dans notre corpus les conversions collectives, c'est-à-dire concernant des populations entières, vont dans la direction unique de l'islam vers le christianisme. Nous en trouvons dans l'*Entrée* et dans la *Spagna* où elles représentent la conclusion logique à la conquête de villes espagnoles, respectivement Noble et Pampelune, reprises à Marsile et à ses alliés par Charlemagne et ses paladins⁴². Ces conversions collectives s'accompagnent toujours de menaces, même si à la menace ne fait pas suite son effet puisque les populations acceptent généralement de se soumettre aux vainqueurs. Comme l'a bien indiqué P. Bancourt, il y a dans les chansons de geste, et pas seulement dans les plus anciennes mais aussi dans les œuvres que nous étudions, une vision opportuniste de la religion qui explique qu'autant l'individu que le peuple embrassent toujours la religion du vainqueur⁴³. La victoire sur l'ennemi était déjà en soi un signe d'élection divine.

Il existe aussi des musulmans ou des païens — le terme « musulman » étant souvent utilisé comme synonyme de païen, rappelons-le — qui veulent devenir chrétiens même en dehors de la menace des armes. Sur les motivations de ces conversions on constate la plus grande variété. Morgante veut se convertir à la suite d'une vision qui le pousse à rompre définitivement avec la religion musulmane⁴⁴. Dans *Aquilon de Bavière* on assiste à ce qu'on pourrait appeler une conversion par renommée (*conversione per fama*). Joxafat, fils de l'*amirant* de Carthage et demi-frère d'Aquilant, enfant égaré en Orient du duc Name de Bavière, aspire à devenir chrétien après avoir entendu parler des exploits exceptionnels d'Orlando. Il promet même à Mahomet, s'il lui fait la grâce de pouvoir se battre contre celui-ci, de lui faire ériger une statue en or en oubliant l'interdiction de représenter en image le prophète : « Ai Macomet, dist Joxafat, se moy

42. « Por les Paiens envoie qe furent convertis: / A batiçer comance le grant et le petis. / E cels qe par defor furent a tornoi pris / Furent de part Rollant de batiçer requis: / Couse qe non, trestoz seront oncis; / Si lor a grant richece e grant honor promis. / Illec monstra miracle Nostre Sir Jesu Crist: / Tut se batiçerent, anc nel ferent a envis » (*L'Entrée*, v. 10908-10915); « La città allora fu tutta rubbata / e morto chi non volle a Dio tornare. / Meza la gente e più fu battezzata: / Chi 'l fe' per fede e chi per iscampare. / Quando la gente si fu riposata, / Carlo nel gran palagio volle entrare, / Là dove Mazarigi dimorava, / E per entrarvi con sua gente andava » (*La Spagna*, XXV, 40).

43. Un exemple de cette vision opportuniste figure dans l'*Entrée* lorsque Feragu promet à Orlando plusieurs avantages matériels s'il accepte d'embrasser la foi de Mahomet : « Car crois Machon par ta arme salver; / Il ne te fait altre cose mester. / Al roi Marsille te ferai pardonner / E ma seror, qe de bontez n'a per / E ne plus belle ne se poroit trover, / Cangeona te donrai a moiler: / Filie est de roi e de raïne mer; / Soz ciel n'a home ne s'an post contenter. » (*L'Entrée*, v. 3592-3599)

44. « E' gli pareva ch'un feroce serpente / l'avea assalito, e ch'amar Macometto; / ma Macometto non valea niente; / onde e' chiamava Iesù benedetto, / e liberato l'avea finalmente. » (*Morgante*, I, 40)

donés tant de gracie che puisse avoir cist baron por prixon, gi vos ferai fer in memorie de vos une figure tote d'or lavoree e la ferai metre sor une collone ammi la place de Cartagine⁴⁵. » Joxafat finit par embrasser la religion chrétienne et par mourir même en martyr. Détail qui nous rappelle que les récits hagiographiques, avec les écrits de controverse religieuse, ont été une source d'inspiration importante pour la représentation de la religion dans les chansons de geste et donc les poèmes chevaleresques italiens du ^{xiv}^e et du ^{xv}^e siècle qui en découlent⁴⁶. De toute façon, les conversions de musulmans sont nombreuses dans *Aquilon de Bavière* et sont davantage déterminées par le désir de rejoindre l'illustre chevalerie carolingienne que par l'appel de la religion chrétienne.

Dans l'*Orlando innamorato* aussi les conversions ont un caractère purement utilitaire, mais Boiardo trouve moyen de rénover ce motif éculé. Rappelons au préalable la conversion d'Iroldo et Prasildo, deux Sarrasins de Babylone. Soustraits par Ranaldo à une mort atroce, ils le prennent pour l'incarnation de Mahomet et se jettent à ses pieds⁴⁷. Ranaldo les détrompe, leur donne un cours accéléré de catéchisme, les convertit et les baptise⁴⁸. La catéchisation-éclair est une spécialité des héros de Boiardo⁴⁹. En voyant Orlando prier, Brandimarte lui demande des explications et voici qu'Orlando en un tour de main convertit Brandimarte⁵⁰, lequel à son tour convertit et baptise son père Manodante avec sa cour⁵¹, tandis que son épouse Fiordelisa, déjà baptisée par Ranaldo avec Iroldo et Prasildo, parvient à convertir tous les siens et la ville entière au christianisme⁵².

45. *Aquilon*, ouvr. cité, p. 147.

46. P. Bancourt, *Les musulmans*, ouvr. cité, p. 502.

47. « [...] Ciascun de' doi Baron con le man gionte/ Come dio adorarno in gionichione/ E a lui divotamente in voce prompte/ Diceano: — O Re de il ciel, o dio Macone, / Che per pietà in terra sei venuto/ In tanta pena a darci aiuto! » (*Orlando innamorato*, I xvii, 32)

48. « Renaldo se turbò nel primo aspeto, / Vegiendosi adorare in veritate » // « Con più parole poi li raccontava/ Sì come egli era il sir de Montealbano; / E' tuta nostra fede predicava, / E perché Christo prese corpo humano; / Et in conclusion tanto operava/ Che l'uno e l'altro se fiè christiano: / Dico Iroldo e Prasildo, per suo amore/ Macon lassando et ogni falso errore. » (*Ibid.*, I xvii, 34; 36)

49. Chez Pulci aussi on trouve des exemples de catéchisation rapide; voir par exemple *Morgante*, VIII, 10-11, où Ulivieri instruit rapidement Merediana des principaux dogmes de la religion chrétienne avant de la baptiser et de coucher avec elle.

50. « E ben che 'l Conte fosse in tal tormento, / Pur per salvar quel'anima perduta, / Prima narogli il Vechio Testamento, / E poi, perché Dio vuol quel che se muta, / Li narrò tutto 'l Novo a compimento; / E tanto a quel parlar Idio l'aiuta/ Che tornò Brandimarte ala sua fede: / E' come Orlando dritamente crede. » (*Orlando innamorato*, II xii, 13)

51. « E 'l Conte in somma fece batizare/ Il Re coi figli e tutto 'l baronagio, / Aben che alquanto pur vi fo che fare: / Ma Brandimarte sepe sì ben dire/ Che 'l patre e l'altri fece sieco unire. » (*Ibid.*, II xiii, 45)

52. « Dapoi la matre, con minor fatica, / Ridusero anco a sua credenza santa: / E la corte daposcia a tal rubrica/ Se atiène e la citade tuta quanta. / E sanza che di questa più vi dica, / La gratia dele dame fo cotanta/ Che dai monti d'Harmania ala marina/ Corse ciascuno ala legie divina. » (*Ibid.*, II xxvii, 35)

Traîtée sous forme parodique par Boiardo, la conversion est un sujet d'amusement pour un public qui connaît toutes les ficelles de la narration chevaleresque et pour qui la religion n'est plus un tabou mais un motif comme un autre dont on peut sourire, voire rire. Cependant, ce qui divertit la cour de Ferrare à la fin du ^{xv}^e siècle n'amuse pas forcément dans d'autres lieux et d'autres contextes. Pour s'en rendre compte, il suffit de prendre en compte la traduction de l'*Innamoramento di Carlomagno*, parue en langue castillane au début du ^{xvi}^e siècle sous le titre de *Reinaldos*. Le poème chevaleresque italien publié en 1481 est censé être l'œuvre qui inaugure le courant de la représentation parodique du héros carolingien amoureux. *Reinaldos*, paru au moment où Castillans et Catalans étaient aux prises avec des problèmes d'hégémonie de *conversi* et de *moriscos*, fait encore de l'opposition religieuse entre musulmans et chrétiens son centre d'intérêt principal. Une œuvre illustrant la prétendue supériorité des mœurs chrétiennes sur les « *malas costumbres* » des non-chrétiens pouvait ainsi servir la cause chrétienne en Espagne. Descendant de l'ancienne chanson de geste, qui a eu son grand essor à l'époque des croisades, la fiction chevaleresque peut encore, plusieurs siècles plus tard, en raison de circonstances historiques et géographiques particulières, se faire l'écho de tensions idéologiques et sociales⁵³.

Représentations de la musulmane

C'est du côté de la représentation de la femme musulmane que le poème chevaleresque italien réalise ses avancées et ses progrès les plus notables, ce qui n'implique pas pour autant l'abandon de certains stéréotypes et du cadre fictionnel de référence hérité de l'ancienne chanson de geste française. Les auteurs des chansons de geste des ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles, peu renseignés sur les mœurs des musulmans, l'étaient encore moins sur celles des femmes musulmanes qui vivaient à l'écart de toute vie sociale et n'avaient pas le droit de se montrer en public à visage découvert. Et pourtant, les narrations chevaleresques italiennes dont nous nous occupons pullulent en personnages de belles Sarrazines entreprenantes, jouissant d'une grande liberté de mouvement dans le domaine sexuel et sentimental. Ces personnages féminins figurent aussi dans notre corpus : ils sont de libres créa-

53. J. Whitenack, « Conquest and Conversion in the Hispanic Chivalric Romance: The Case of *Reinaldos de Montalvan* », dans I.A. Courfis, R. Harris-Northall (dir.), *Medieval Iberia, Changing Societies and Cultures in Contact and Transition*, Woodbridge (GB), Tamesis, 2007, p. 82.

tions de nos poètes à partir de figures et de thématiques déjà présentes dans les chansons de geste les plus anciennes⁵⁴. C'est grâce à ces figures de Sarrasines délurées — les femmes chrétiennes ne faisant que des apparitions fugaces et peu significatives — que se tissent les relations les plus intenses et les plus durables entre le monde chrétien et musulman.

Un cadre traditionnel

Les circonstances de la rencontre entre la Sarrasine et le paladin sont toujours les mêmes, sans doute pour apporter un simulacre de vérité à une situation hautement improbable dans la réalité. Le chevalier chrétien, qui a quitté l'Occident à la suite d'une dispute avec Charlemagne comme on le voit dans la *Spagna* et *Morgante* alors que dans l'*Orlando innamorato* et l'*Innamoramento di Carlomagno* il n'y a pas de dispute, arrive en Orient, généralement en Perse ou en Syrie (*Soria*) et tombe sur une jeune et belle princesse sarrasine dont la ville est assiégée par un riche et puissant prétendant, souverain d'un royaume proche du sien, dont elle a repoussé la demande en mariage. Le refus de la jeune fille est généralement déterminé par l'âge ou l'aspect physique du prétendant et le plus souvent par les deux⁵⁵. Les Sarrasines sont donc loin d'être purement passives et soumises à la volonté de leur père ou aux mœurs de leur pays. Fiordespina, par exemple, l'une des héroïnes d'*Altobello*, refuse Valerano pour les raisons habituelles, mais aussi parce qu'il est polygame⁵⁶, ce qui la met en porte-à-faux vis-à-vis des lois de son pays. Pour sortir de l'impasse, ces princesses musulmanes ne font confiance qu'aux barons de Charlemagne dont elles souhaitent de toutes leurs forces l'arrivée⁵⁷ : seuls des héros du calibre

54. C. Meredith-Jones, « The Conventional Saracen », art. cité, p. 219-220.

55. Dionès, la fille du sultan de Perse, n'a que quinze ans « et son per la voloït / Marier a uns rois q'i ele riens n'amoit. / Le pere a plus d'un an promise la li oit, / Mais mout par estoit viel e la cars foible oit. / La jantis damoisele, qant davant lé le voit, / Oiant tot le bernaje, refusés le avoit » (*Entrée*, v. 11947-11952) ; « Re Machidante quel si fa chiamare, / il quale ha d'anni bene più di cento. / Il padre non gliel'ha voluta dare: / ella nol vuole ed e' non è contento » (*La Spagna*, XV, 23) ; « Ce estoit une damixele che avoit nom Carsidonie, de les belles dames del monde la plus saze e cortoise. Li roi Clandor dist che molt volonter e che meil ne la poit marier, avegne che li roi Lucion poroit esre son pere. La damixele non le fexoit volonter por coi le roi estoit grant e de grant stature e de schiate de zigrant. Mes elle non onsoit dir le contraire de ce che voloït dir son pere » (*Aquilon de Bavière*, III, 1) ; « Aveva una figliuola molto bella / che luce più che stella mattutina / l'amostante, chiamata Chiariella, / tanta leggiadra, accorta e peregrina / che per amor di lei montato è in sella / il Soldan con sua gente saracina, / per acquistar, se può, sì bella cosa; / e 'l gran gigante non trovava posa » (*Morgante*, XII, 40).

56. Fiordespina à propos de Valerano : « Ch'al mio dispeto me vol sposare / E son certo che l'abia cento molia / Ma primamente me laseria squartar / Che consentir volese ala sua volia » (*Altobello*, chant III, strophes non numérotées).

57. « Prego Macon che de vita me spolia / Se io mai consento al suo domando / Avanti mandaria per conte Orlando » (*ibid.*).

d'Orlando ou de Rinaldo pourraient en effet détruire l'ennemi qui les menace. Bien que ce cadre soit un pur prétexte narratif pour amorcer les aventures orientales des paladins, ces considérations jettent un discrédit certain sur les chevaliers musulmans dont la valeur est pourtant reconnue depuis les chansons de geste de la fin du XII^e siècle. Une autre variante intéressante à signaler par rapport au modèle évoqué se trouve dans *Aquilon de Bavière*, un texte visant à montrer la supériorité de la religion chrétienne. Ici, la princesse Carsidonie, voulant échapper aux noces avec Lucion, adresse à la Vierge Marie une prière poignante et sincère⁵⁸. Cette supplication à la Vierge, qui dénote une connaissance précise du dogme de l'immaculée conception, surprend dans la bouche d'une musulmane destinée, il est vrai, à se faire baptiser et à prendre le voile en France.

Un renversement du modèle convenu du paladin qui délivre la musulmane d'un mariage non voulu se trouve dans l'*Innamoramento di Carlomagno* et dans l'*Orlando innamorato*. Dans le premier, Charlemagne lui-même joue le rôle du vieux prétendant lubrique. Tombé amoureux de la princesse sarrasine Belisandra, dont il a entendu vanter la beauté⁵⁹, il envoie Rinaldo et Orlando la chercher en Orient. Si Orlando critique vertement cette lubie de son oncle (« — *Ai vechio mato tu sei impereri! Che tutti quanti debi amaistrare! E tu prima cominzi di falare* », I, 48), Rinaldo y consent et s'embarque pour l'Orient. Toutefois, le chrétien vertueux et courtois qui porte secours à la femme persécutée devient ici un prédateur et un traître déloyal. Trahissant la confiance que lui prête le roi Trasumero, père de la jeune sarrasine, Rinaldo le tue avec les siens, le dépouille de ses biens et enlève Belisandra (III, 25-26). Une fois arrivée en France, celle-ci fait l'objet de toutes les convoitises et est davantage traitée comme une esclave que comme une princesse orientale. Axé sur le renversement parodique de la figure de Charlemagne présenté en vieillard de comédie amoureux d'une jeune beauté, ce poème comporte aussi une vision exacerbée de l'antagonisme entre chrétiens et musulmans, aspect souligné dans la traduction espagnole de cette œuvre du début du XVI^e siècle déjà citée. Le renversement du motif de la courtoisie chevaleresque vis-à-vis de la femme

58. « — Ai madame Marie, dist Carsidonie, segond ch'ai leus de vos, vetre parant vos voloit marier por oserver la loi de Moises. Quand estogiés in le temple e vos avogiés in coragie de non prendre maris, li alt Lachebir vo aida ch'il vos fist spoxer a cil Joxep veillard che fu sempre a la garde de vos. E segond che li christian dist, li fil Deu prist carn in vos e nasi de vos, e fustes vergine avant le part, in le part e de pois le part. » (*Aquilon de Bavière*, III, 1)

59. « Carlo al presente te vo dire el vero / De una ligiadra e bella gioveneta / Vidi tanti baroni magno imperiero / A rimirlarla e tutti quanti aspetta / Far nella fin tutto el suo amor intiero / Fra tutte laltre belle io lho electa / Che sia nel mondo e cercar se porria / Che una si bella non sen troveria », sans page de titre : « Incomincia el primo libro de lo innamoramento di Carlomano... », Venise, Dionysio Bertocho, 1491, I, 10.

musulmane doit donc être lu comme une marque de mépris vis-à-vis de l'étranger plutôt que comme une critique implicite de l'arrogance de la milice chrétienne.

Le schéma courtois du sauvetage de la Sarrasine par le paladin, déjà mis à mal dans l'*Innamoramento di Carlomagno*, vole définitivement en éclats chez Boiardo. Dans l'œuvre du comte de Scandiano, c'est en effet la païenne elle-même, provenant d'Inde, qui vient en France défier les guerriers chrétiens et musulmans réunis à la cour de Charlemagne pour le tournoi annuel de la Pentecôte. Belle et charmante, elle sera le prix remis à celui qui abattra son champion, lequel est en fait imbattable puisqu'il dispose d'armes magiques, ce qui donne à la dame un avantage incontestable sur ses adversaires masculins, déjà subjugués par ses charmes. Sans nous attarder sur les détails, soulignons que, dans l'*Innamorato*, la païenne se transforme, de faire valoir qu'elle était, en sujet actif de l'action. Sa grâce et sa beauté allument en effet tous les présents qui se lancent à sa poursuite en vidant ainsi la cour de Charlemagne de ses meilleurs éléments. L'amour se révèle donc être une arme bien plus redoutable que la lance et l'épée pour affaiblir l'armée de l'empereur chrétien.

Toutes ces princesses sarrasines en détresse sont naturellement de la plus grande beauté ; celle-ci est rarement détaillée, mais est généralement décrite à travers des images conventionnelles et récurrentes assimilant la jeune femme à un ange ou à une divinité antique⁶⁰. Dans ce paysage répétitif, quelques portraits féminins se font néanmoins remarquer pour leur finesse et leur sensualité, comme le montre bien la description de Dionès dont la beauté trouble profondément Orlando :

La file ou roi i est devant venue,
L'eume i alache, durement s'en argüe ;
Anchor te il sargient ne fu par hom veüe ;
Angle resamble qi desande de nue.
Vis oit bien feit e gardeüre agüe,
La char oit blanche come nif desendue,
Color vermoil come graine vendue,
Boche petite, denteüre menue,
Oil oit riant, qant ert plus ireschue ;
Sa blonde crine ne vos ai manteüe ;

60. « avea la faccia angelica e modesta / che riluceva come un sol dintorno » (*Morgante*, VI, 18) ; « Con le compagne sue tute quante / Se mosse quella che Diana pare / El bon Rinaldo shebe a namorare » (*Innamoramento di Carlomagno*, III, 5) ; « E' parevon di Danne i suoi crin d'oro ; / ella pareva Venere nel volto ; / gli occhi stelle eran dell'eterno coro ; / del naso avea a Giunon l'esempio tolto, / la bocca e' denti d'un celeste avoro, / e 'l mento tondo e fesso e ben raccolto ; / la bianca gola e l'una e l'altra spalla / si crederia che tolto avessi a Palla » (*Morgante*, XV, 99).

Soz ciel n'a home, tant ait chiere barbue,
 Ne la querist avoir en si braz nue.
 Rolant la garde, trestot le sang li mue;
 Non la voudroit le ber avoir veüe;
 D'Audein li mambre, tot le vis li tresve. (*Entrée*, v. 12550-12564)

Ou bien pour leur fraîcheur et leur vivacité reposant sur l'association entre beauté naturelle et matières précieuses :

Era presente a quel Meridiana,
 ed una ricca cotta aveva indosso
 d'un drappo ricco all'usanza pagana,
 fiorito tutto quanto bianco e rosso
 come era il viso di latte e di grana,
 ch'arebbe un cor di marmo ad amar mosso;
 nel petto un ricco smalto e gemme ed oro
 con un rubin che valeva un tesoro. (*Morgante*, VI, 17)

Les héroïnes sarrasines de Pulci se signalent également en tant que guerrières, fait plutôt rare dans notre corpus. La païenne Antea, par exemple, possède toutes les vertus d'un chevalier accompli : « *Era tutta cortese, era gentile, l'onesta, savia, pura e vergognosa, l'nelle promesse sue sempre virile [...]* » // « *Sapeva tutte l'arti liberali; l'portava spesso il falcon pellegrino; l'feriva a caccia lioni e cinghiali; l'quando cavalca un pulito ronzino l'(e correr nol facea, ma mettere ali), l'da ogni man loolgeva latino, l'e nel voltar, chi vedeva da parte l'are' giurato poi che fussi Marte.* » (*Morgante*, XV, 99 ; 104) Aussi courageuses et valeureuses que les chevaliers, ces héroïnes sarrasines descendant des Amazones annoncent des figures plus abouties de femmes guerrières, notamment Marphise, à laquelle autant Boiardo que l'Arioste accordent une place importante dans leurs poèmes chevaleresques.

La Sarrasine face à l'amour

Les héroïnes des œuvres qui composent notre corpus tombent inévitablement amoureuses, on s'en doutait, des beaux chevaliers chrétiens qui les ont soustraites à un mariage abhorré⁶¹. Chiariella est prête à tuer son père pour sauver Orlando⁶², nombreuses sont celles qui acceptent sans

61. À propos de la facilité manifestée par la Sarrasine à tomber amoureuse de son libérateur, Micheline de Combarieu observe : « [...] c'est que, dans leur vie, cette éclosion de l'amour a lieu une seule fois : ce n'est pas au début d'une passade que nous assistons, mais à la naissance d'un amour qui restera unique », cité par L. Bartolucci, « L'Oriente nell'Aquilon de Bavière : i personaggi femminili », dans A. M. Babbi *et al.*, *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*, Soveria Mannelli (Messine), Rubbettino, 1992, p. 263-282.

62. « La damigella, udendo ch'era Orlando : / Parve che 'l cor nel petto si schiantassi / Per gran dolcezza, e disse lacrimando : / — Io credo che Macon qua ti mandassi / per mio amor sol. // S'io dovessi il mio padre far morire /

hésiter d'abandonner leur religion et leur pays⁶³, la belle Forisena meurt de douleur en apprenant le départ du volage Ulivieri à qui elle a donné son cœur (*Morgante*, V). Fiordelisa offre sa virginité à Rinaldo qu'elle aimera jusqu'à sa mort malgré le mariage avec Troiano⁶⁴. L'héroïne de la *Spagna*, sachant qu'elle ne pourra jamais être payée de retour par l'incorruptible Orlando, le supplie de lui trouver un mari parmi les chrétiens⁶⁵, alors que Dionès se morfond en vain pour Orlando⁶⁶. À tant d'amour les barons chrétiens répondent par l'indifférence, voire le mépris. Force est donc de constater l'écart abyssal existant entre leur respect scrupuleux du code chevaleresque qui impose de secourir les dames en détresse, et leur comportement personnel. Rinaldo, par exemple, d'un côté tonne contre le lascif Vergante qui a enlevé toutes les jeunes filles d'une ville pour satisfaire son insatiable appétit sexuel⁶⁷, et de l'autre se moque grossièrement de la timidité d'Ulivieri face à Meridiana, lui disant qu'une musulmane ne mérite pas d'être traitée avec autant de délicatesse⁶⁸. Malagise, cousin d'Orlando et de Rinaldo, parle de Belisandra comme d'une bonne prise de chasse (« *dime guerrier in che parte cazasti / che così bella cerva guadagnasti* ») et

Con le mie proprie man, tu non morrai: / Amor comanda, ed io voglio ubbidire, / Che tu sia salvo, e salvo te n'andrai —. » (*Morgante*, XIII, 10-11)

63. « Chi e questo christian che al mio servire / Tanto se proferta dicea la zoveneta / Che oldendo de lui si ben dire / Za de vederlo el mio cor si deleta / Se liberar me podese con suo ardire / Per quel macon che mi alma aspetta / Mi el mio regno ponero in so mano / Avanti che m'avese lo re Valerano » (*Altobello*, chant III); « Ella rispose: — S' tu mi mostri aperto / Che 'l nostro Macometto iddio sia vano, / Io mi battezzèrò per lo tuo amore / Perché tu sia poi sempre il mio signore » (*Morgante*, VIII, 9).

64. « [...] E Fiordespina in un paso stretto / Apreso lui se mese pianamente / E abrazo Renaldo dolcemente. // E questa fo la prima volta / Cheli aveano dileto tuti doi loro / La zoveneta che non era stolta / Al bon Rinaldo mostro el gran trexoro. » (*Altobello*, VII, octaves non numérotées.)

65. « Essendo battezzata, Orlando chiama / e disse: — Barone, odi mia parola. / Io t'adimando un don, baron perfetto, / del Soldan con licenza e Sansonetto: // che un de' tua baron, qual più ti piace, / tu mi concedi, s'egli è tuo piacere. / — Allora Orlando ad Ugone verace disse: / — Costei, se fusse tuo volere, / per moglie ti vo' dare, se ti piace. / — Ugon rispuose con molto sapere: / — Non mi dar moglie, che non si richiede. — / Orlando ad Ansuigi alor la diede. » (*La Spagna*, XX, 20-21)

66. « La poncele l'esgart, que le tenoit a dru — / Hai! Mahomet », dit elle, et que a je veü! / Plus beaus fils enjendrés anc de meres non fu. / Celui me fait sentir ce que ancor n'ait feit plu, / Ce est Amor, que m'a mis en sun amors fu; / Ne ancor non hai heü seulement un salu; / Il nen soigne de moi : mon espoir ai perdu. / Sire, faites le moi, char je sui bien de lu. / Amors, senpres vos ai le mien cors defandu; / Hor vos soit qitement et ploïés et rendu; / Chant je a vos le bail, haiés merci de lu, / Que non remagne Amor covert sous sun escu. — / La poncele suspire char Amors la justisse; / Mais Rolant s'estoit mis in autre convotisse. » (*Entrée*, v. 13663-13766)

67. « Rinaldo seguitò: — Con le mie mani / Per gastigarti sol, Vergante, vegno: / Ciriffo [descendant de Mahomet] sono, e per divino effetto / Mi manda in questa parte Macometto. // Adultero, sfacciato, reo, ribaldo, / Crudo, tiranno, iniquo e scelerato, / Nato di tristo e di superchio caldo, / Non puo' più il Ciel patir tanto peccato / Nel qual tu se' pure ostinato e saldo, / Lussurioso, porco, svergognato, / Poltron, gaglioffo, poltoniere e vile, / Degno di star col ciacco nel porcile! » (*Morgante*, XIV, 6-7)

68. « Ma non vagheggi a questa volta come / solevi in corte far del re Corbante; / che se ti piace il bel viso e le chiome, / piace la spada a costei del suo amante: / queste son dame in altro modo dome: / non c'è più bello amar che nel Levante! » (*Morgante*, VI, 20)

Charlemagne refuse celle-ci après avoir su qu'elle est restée longtemps seule avec Rinaldo dans son château de Montalbano (« [...] *E quella che mhavea el cor sinceso (= acceso) / Mai non la voglio più a tal lavoro / El primo fior Rinaldo havuto hai / Ai quanto caro tu la comprarei* », *Innamoramento di Carlomagno*, IV, 29). La Sarrasine est un peu partout traitée comme un objet dans les œuvres de notre corpus à l'habituelle et notable exception près de l'*Orlando innamorato* sur laquelle nous reviendrons. Dans *Aquilon de Bavière*, elle augmente, pour ainsi dire, l'indice de conversion au christianisme, puisqu'au moins trois musulmanes abandonnent le prophète pour Jésus-Christ, mais c'est surtout dans *Morgante*⁶⁹ et dans l'*Innamoramento di Carlomagno* qu'elle est traitée de manière particulièrement irrespectueuse et misogyne. Ainsi, dans ce dernier ouvrage, Rinaldo, en manque chronique d'argent selon la tradition, utilise-t-il Belisandra comme monnaie d'échange pour obtenir des avantages économiques tantôt d'Orlando tantôt de Charlemagne⁷⁰. L'attitude méprisante envers la femme de religion musulmane qui caractérise certaines œuvres de notre corpus⁷¹ nous rappelle qu'au ^{xiv}^e siècle et au ^{xv}^e siècle l'esclavage était encore une réalité très répandue dans diverses villes d'Italie, y compris celles de dimensions réduites et reculées par rapport aux grands axes portuaires et mercantiles. Parmi ces esclaves, qui vivaient dans les familles italiennes de l'aristocratie et de la bourgeoisie, il y avait surtout des femmes d'origine orientale, Arabes, Turques, Tartares et Circassiennes, très appréciées pour leur teint clair, qui exerçaient la double fonction de domestiques et d'esclaves sexuelles⁷². L'existence d'une telle réalité a peut-être fourni des suggestions à nos auteurs pour la représentation de la femme musulmane dans certains des poèmes que nous avons examinés.

69. Ainsi Ulivieri à propos de Forisena qu'il fait mourir de chagrin en la quittant : « e cominciò cogli occhi a saettarla, / e tuttavolta con seco sospira: / — Questa non è — dicea — carne da darla / a divorare alla fera crudele, / ma a qualche amante gentile e fedele —. » (*Morgante*, IV, 51)

70. « Dice Rinaldo tu non lhaverai / Per me lho guadagnata » (*Innamoramento di Carlomagno*, IV, 7) ; « E nissun non si dia melinconia / Che diece some d'oro nui havremo / Per Carlomagno andai in pagania / Et ho robato sto viso sereno » (*ibid.*, IV, 13).

71. Ainsi parle l'Amostante à la princesse qui a rejeté l'offre de mariage de son oncle Machidante : « Vide la dama ch'a tal cagion piagne; / contra di lei parlò irosamente: / — Puttana che somigli all'altre cagne, / che mio zio schifi, troia fraudulente, / come se avesse in sé assai magagne e fusse povero senza aver niente, / io giuro a nostro Dio di te pagarne / e di far strazio di tuo vane carne. — » (*La Spagna*, XVI, 20)

72. Sur la question de la subsistance de l'esclavage domestique et de l'exploitation sexuelle des domestiques-esclaves d'origine étrangère dans les sociétés occidentales au Moyen Âge et à l'époque moderne, voir : I. Origo, « The Domestic Enemy: The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, vol. XXX, n° 3, 1955, p. 321-366 ; A. Stella, « Des esclaves pour la liberté sexuelle de leurs maîtres (Europe occidentale, ^{xiv}^e-^{xviii}^e siècle) », *CLIO, Histoire, femmes et sociétés*, n° 5, 1997, p. 191-209 ; et surtout G. Ricci, « Les derniers esclaves domestiques », art. cité, p. 443-455, et plus récemment, W. Besnardeau, *Représentations littéraires de l'étranger au ^{xiii}^e siècle. Des chansons de geste aux premières mises en roman*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Il faudra attendre Boiardo et son Angelica pour voir une femme païenne courtisée et respectée par les chevaliers chrétiens qui tombent tous, à l'exception de Rinaldo, sous son charme. Celui-ci fuit Angelica à cause d'un enchantement, mais étant un coureur de jupons il est à croire que sa transformation en chevalier frigide et réfractaire à l'amour est la pire des punitions que le poète pouvait lui infliger pour ses comportements discourtois envers les femmes. Quant à Orlando, il sera puni pour son désintérêt vis-à-vis des femmes d'une manière terrible : tout d'abord en tombant éperdument amoureux, pour la première fois de sa longue carrière littéraire, d'une femme inconstante qui ne l'aime pas et qui exploite le penchant qu'il a pour elle. Et ensuite parce que son amour, qui le rend maladroit et timide, en fait la cible choisie de l'ironie du narrateur. Qui peut oublier, le savoureux épisode, hérité de la tradition antérieure⁷³, mais profondément remanié après être passé au crible de l'humour de Boiardo, où Orlando, tout nu, entre les mains de la femme adorée qui le masse et le parfume, réduit à l'impuissance par une longue tradition de chasteté et donc par son ignorance de la chose amoureuse, rougit, baisse les yeux honteux et est incapable d'agir :

Avea la dama un bagno apparechiato
Tropo gentil e di suave odore,
E di sua man il Conte ebe spogliato
Basandol spesse fiate con amore
[...]

Stavasi il Conte quieto e vergognoso,
Mentre la dama intorno il manigiava
E ben che fosse di questo gioioso,
Crescere in alcun loco non mostrava. (*Orlando innamorato*, I xxv, 38 ; 39)

La volage et coquette Angelica, insensible au charme et aux qualités des héros carolingiens, venge ainsi des siècles de souffrances amoureuses que les chevaliers chrétiens ont fait subir aux héroïnes sarrasines des narrations chevaleresques.

La mise en perspective des poèmes chevaleresques sélectionnés sur la période comprise entre le ^{xiv}e et la fin du ^{xv}e siècle, laisse apercevoir un panorama composite où continuités et nouveautés coexistent.

73. Dans *Bovo d'Antona*, poème franco-italien du ^{xiv}e siècle, une femme accompagne un homme au bain, non pour se moquer de lui comme le fait Angelica avec Orlando, mais pour vérifier s'il porte une certaine marque sur son corps. Voir *La Geste Francor, Enfances Bovo*, Ed. of the chansons de geste of Ms. Marc. Fr. XIII (= 256) by Leslie Zarker Morgan, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2009 (ed. digitale a cura di L. Zarker Morgan, <www.rialfri.eu/rialfri/testi/gesteFrancor_1htmlm>), Rubric 5 « Coment la dame de Synibaldo conoît Bovo / En lo bagno e si ne fe grande çoja », v. 287-314.

En ce qui concerne le portrait du musulman, le remplacement de l'image négative de l'ennemi par une représentation positive se produit dans la fiction chevaleresque dès la fin du XII^e siècle et donc bien avant l'époque que nous avons considérée. La persistance d'éléments négatifs et caricaturaux dans la représentation du musulman correspond à des propos différents dont la volonté de préserver une veine populaire qui ne pouvait être éliminée ou mise de côté sans dénaturer ce genre qui s'adressait à un public socialement et culturellement très hétérogène. Toutefois, à la fin du XV^e siècle, un poème comme l'*Innamoramento di Carlomagno*, encore très lié à une représentation conflictuelle et idéologisée du musulman, est une exception qu'a exploitée un traducteur espagnol vivant dans un climat de confrontation politique et religieuse.

L'autre élément significatif à relever est qu'en correspondance avec l'humanisme, qui met au cœur de ses préoccupations l'étude de la nature humaine, émerge une autre manière de considérer l'antagoniste religieux : le centre d'intérêt se déplace des considérations religieuses à d'autres qui sont d'ordre moral, social, culturel et psychologique. C'est là la condition pour sortir de la répétitivité d'un schéma idéologique vidé de sens à la lumière des grands changements scientifiques, politiques et sociaux que sont l'élargissement de l'horizon géographique, la naissance de grands royaumes s'identifiant peu à peu à des nations et la perte d'autonomie politique de l'Italie qui garde pourtant une place de relief sur l'échiquier international grâce à son rayonnement économique et culturel. Les remarques de Meredith-Jones sur la représentation purement idéologique d'un Orient qui est un simple double de l'Occident restent toujours valables, notamment en ce qui concerne la représentation de la femme musulmane, mais on pourrait dire de la femme tout court. L'univers masculin du poème chevaleresque permet sans doute de reproduire avec un certain réalisme la brutalité qui devait caractériser les rapports entre les sexes sur la large période que nous avons considérée. Nous avons cependant également pu constater l'esquisse d'une importante évolution dans la considération de la femme du côté de Boiardo. Si l'Orient décrit dans ces œuvres reflète davantage les préoccupations et les préjugés de l'écrivain occidental que la réalité, cela ne saurait nous étonner ni encore moins nous scandaliser, car la littérature et l'histoire parcourent deux voies différentes. Il n'en reste pas moins vrai que dans nos œuvres l'Orient, bien qu'irréel et fantasmé, occupe une place très importante. Par le biais du fantasme et du mythe on peut se rapprocher de l'autre. Cette proximité imaginaire peut susciter une curiosité bénéfique et favorable à l'éclosion d'une connaissance plus vraie et plus juste de l'étranger.

Bibliographie

Œuvres

- [*Altobello*], « Jesus incomentia il libro delle battaglie de i Baroni di Franza sotto il nome di lardito et gaiardo giovene Altobello... », Venise, Gabriel di Grassi di Pavia, 1481.
- ANDREA DA BARBERINO, *Il Guerrin Meschino*. Edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina, Mauro Cursietti (éd.), Padoue, Editrice Antenore, 2005.
- BOIARDO Matteo Maria, *Opere*, t. I : *L'Inamoramento de Orlando* Parte I, édition critique, A. Tissoni Benvenuti et C. Montagnani (éd.), Milan-Naples, Ricciardi, 1999, 2 vol.
- [*Innamoramento di Carlomagno*], « Incomincia el primo libro de lo inamoramento di Carlomano... », Venise, Dionysio Bertocho, 1491.
- L'Entrée d'Espagne*. Chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise par Antoine Thomas, Paris, Firmin-Didot (« Société des anciens textes français »), 1913, 2 vol. ; ristampa anastatica con una premessa di Marco Infurna, Florence, Olschki, 2007, 2 vol. (RIALFrI : Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco Italiana)
- La Spagna in rima del manoscritto comense*, édition critique, Giovanna Barbara Rosiello (éd.), Ravenne, Editrice dall'Orso, 2001.
- La Spagna poema cavalleresco del secolo XIV*, edito e illustrato da Michele Catalano, Bologne, Commissione per i testi di lingua : Casa Carducci, 3 vol., 1939-1940.
- PULCI Luigi, *Morgante*. Introduzione e note di Giuliano Dego, Milan, BUR, 2003, 2 vol.
- RAFFAELE DA VERONA, *Aquilon de Bavière*, introduction, édition et commentaire par Peter Wunderli, 3 vol., Tübingen, Niemeyer, 1982-2007 (« Beihefte für Zeitschrift für Romanische Philologie », 188-189 e 337).
- Spagna ferrarese*, Valentina Gritti et Cristina Montagnani (éd.), Novare, Interlinea cop., 2009.

Études

- BABBI Anna Maria, « Scrivere in Francese in Italia nel XIII secolo », dans *Écrire dans la langue de l'autre*, Anna Maria Babbi (éd.), Vérone, Fiorini, « La musa critica » (10), 2011, p. 37-48.
- BANCOURT Paul, *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du Roi*, Aix-en-Provence Marseille, Diffusion J. Laffitte, 1982, 2 vol.

- BARBERO Alessandro, *Le divan d'Istanbul. Brève histoire de l'Empire ottoman*, Paris, Payot et Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2014 (*Il divano di Istanbul*, Palerme, Sellerio, 2011).
- BARTOLUCCI Lidia, « L'Orient nell'Aquilon de Bavière : i personaggi femminili », dans A.M. Babbi, A. Pioletti et al., *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1992, p. 263-282.
- BESNARDEAU Wilfrid, *Représentations littéraires de l'étranger au XII^e siècle. Des chansons de geste aux premières mises en roman*, Paris, Champion, 2007.
- COMBARIEU DU GRÈS Micheline de, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros de chansons de geste : des origines à 1250*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1979, 2 vol.
- DAKHLIA Jocelyne et VINCENT Bernard (dir.), *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe. I. Une intégration invisible*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Histoire », 2011.
- DIONISOTTI Carlo, « Entrée d'Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle », dans G. Anceschi et A. Tissoni Benvenuti (éd.), *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novare, Interlinea, 2003, p. 15-50, déjà paru dans Giuseppina Gherardi Marcuzzo et al. (dir.), *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modène, STEMM, 1951, t. 1, p. 207-241.
- FLORI Jean, *Guerre sainte, jihad, croisade. Violence et religion dans le christianisme et l'islam*, Paris, Seuil, 2002.
- FOLENA Gianfranco, « La Romània d'oltremare: francese e veneziano nel Levante », dans A. Varvaro (éd.), *Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Naples, 15-20 avril 1974), 5 vol., Naples, Macchiaroli et Amsterdam, Benjamins, vol. I, 1978, p. 399-406.
- GONZALES-BERNALDO Pilar, MARTINI Manuela et PELUS-KAPLAN Marie-Louise (dir.), *Étrangers et sociétés. Représentations, coexistences, interactions dans la longue durée*, Rennes, PUR, 2009.
- MAALOUF Amin, *Les croisades vues par les Arabes*, Paris, J.-C. Lattès, « Épilogue », 1983.
- MEREDITH-JONES Cyril, « The Conventional Saracen of the Songs of Geste », *Speculum*, vol. 17, n° 2, 1942, p. 201-225.
- MEYER Paul, « De l'expansion de la langue française en Italie pendant le Moyen Âge », dans *Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche* (Rome, 1-9 avril 1903), 12 vol., Rome, Tipografia della Reale Accademia dei Lincei, 1904-1907, vol. IV : *Storia delle Letterature*, 1904, p. 61-104.

- MORLINO Luca, « Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana », *Francigena*, vol. 1, 2015, p. 5-81, <<http://francigena-unipd.com>>.
- ORIGO Iris, « The Domestic Enemy: The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, vol. XXX, n° 3, 1955, p. 321-366.
- RIALFrI – Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Franco-Italiana, coordinato da Francesca Gambino, <www.rialfri.eu>.
- RICCI Giovanni, « Les derniers esclaves domestiques. Entre Ferrare, Venise et Mantoue (xv^e-xvi^e siècle) », dans J. Dakhli et B. Vincent (dir.), *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe. I. Une intégration invisible*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Histoire », 2011, p. 443-455.
- RICCI Giovanni, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologne, Il Mulino, 2002.
- RICCI Giovanni, *I Turchi alle porte*, Bologne, Il Mulino, 2008.
- ROUSSEL Claude, « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 12, 2005, p. 15-28, <<http://crm.revues.org/2172>>.
- STELLA Alessandro, « Des esclaves pour la liberté sexuelle de leurs maîtres (Europe occidentale, xiv^e-xviii^e siècle) », *CLIO, Histoire, femmes et sociétés*, n° 5, 1997, p. 191-209.
- STROLOGO Franca, « Le madri di Malagigi e Ferraù, le figlie di Marsilio e le Spagne di Boiardo e d'Ariosto », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, vol. 59, 2012, p. 27-48, <<http://dx.doi.org/10.5169/seals-323593>>.
- VARVARO Alberto, « Storia delle letterature medievali o della letteratura medievale? Considerazioni su spazi tempi e ambiti della storiografia letteraria », dans A. Asor Rosa (éd.), *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, Florence, La Nuova Italia, « Biblioteca di cultura » (196), 1995, p. 131-142.
- VARVARO Alberto, « La diffusione della lingua e della cultura italiana tra XIII e XV secolo », dans *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo, Atti del Convegno di Roma* (7-10 octobre 2002), Rome, Salerno, 2003, p. 75-102.
- VILLORESI Marco, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Rome, Carocci, 2000.
- WHITENACK Judith, « Conquest and Conversion in the Hispanic Chivalric Romance: The Case of *Reinaldos de Montalvan* », dans I. A. Courfis et R. Harris-Northall (dir.), *Medieval Iberia, Changing Societies and Cultures in Contact and Transition*, Woodbridge (GB), Tamesis, 2007, p. 70-84.

ZAMBON Francesco, «La “materia di Francia” nella letteratura franco-veneta», dans A.I. Galletti et R. Roda, *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane. Una proposta storico-antropologica*, Padoue, Interbooks, 1987, p. 53-64.